

Lope de Vega y Diego Velázquez (con Caravaggio y Carducho): historia y razones de un silencio

Lope de Vega and Diego Velázquez (with Caravaggio and Carducho): the Story of a Silence

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ

Université de Neuchâtel
Institut d'Espagnol
Espace Louis-Agassiz 1
2000 Neuchâtel, Suisse
antonio.sanchez@unine.ch

RECIBIDO: 21 DE JUNIO DE 2012
ACEPTADO: 20 DE AGOSTO DE 2012

Resumen: Este artículo explora las razones sobre la sangrante ausencia de menciones de Diego Velázquez en las obras de Lope de Vega examinando en detalle la relación y concomitancias entre el Fénix y el genial pintor sevillano. Para ello, analizamos la situación de la carrera de Velázquez durante la vida de Lope y estudiamos los vínculos sociales que les unían y separaban, sugiriendo que uno de estos últimos, Vicencio Carducho, fue el motivo por el que Lope nunca citó a Velázquez. Esta hipótesis la sostenemos examinando las ideologías estéticas respectivas del Fénix, Velázquez y Carducho, y prestando especial atención al papel de Caravaggio en la obra de éste. Por último, empleamos estas deducciones para reflexionar sobre la relación de Lope y la pintura y sobre el *modus operandi* del poeta en general en su campo literario.

Palabras clave: Lope de Vega. Diego Velázquez. Vincencio Carducho. Caravaggio. Teorías de la imitación. Talento natural.

Abstract: This article explores the reasons behind the conspicuous absence of mentions of Diego Velázquez in Lope de Vega's works, examining the relationship and ideological coincidences between the poet and the painter. To do so, we analyze Velázquez's career during Lope's life and the social links that united or separated the two, suggesting that one of the latter, Vicencio Carducho, was the reason behind Lope's silence in regards to Velázquez. We advance this hypothesis examining the respective aesthetic ideologies of Lope, Velázquez, and Carducho, and paying special attention to Caravaggio's role in the work of the latter. Finally, we use these deductions to reflect about Lope's relationship with painting and about his general *modus operandi* in the literary field of the time.

Keywords: Lope de Vega. Diego Velázquez. Vincencio Carducho. Caravaggio. Theories on imitation. Natural talent.

Conservamos numerosos testimonios áureos acerca de la intensa relación de Lope de Vega con pintores contemporáneos y con el mundo de la pintura. Así, Eugenio Cajés declaró que el Fénix “ha tratado siempre con pintores y tiene grande noticia de las artes” (Cadiñanos Bardeci 247). El propio Lope, hijo de bordador, consideraba haber nacido casi entre pintores, como afirma el poeta en los *Diálogos de la pintura* de Vincencio Carducho: “le ofrezco estos requiebros [a la pintura] como a dama que quise tanto desde que nací a sus puertas” (371). Por ello no debe extrañar que, si se crió entre pintores (Portús Pérez 130), pintaba (Pérez y Sánchez Escribano 145), se rodeaba de artistas y “gastaba en pinturas [...] sin reparar en el dinero” (Pérez de Montalbán 30), el Fénix citara continuamente pinturas y pintores. En su obra encontramos pintores griegos, flamencos, holandeses, italianos de todas las escuelas y un sinnúmero de pintores españoles, desde autores hoy olvidados (como Felipe de Liaño) a otros más conocidos, como Sánchez Coello o Juan Bautista Maíno. De hecho, Javier Portús Pérez ha contabilizado decenas de pintores contemporáneos en la obra lopesca (Portús Pérez 133-52). Es decir, si los escritores áureos mantuvieron intensas relaciones con la pintura, el caso de Lope es excepcional incluso dentro de la tendencia general.

La crítica ha notado la importancia de las referencias pictóricas en la obra de Lope, que ha estudiado en general (Bass; Egido; Lafuente Ferrari; Marasso; Pérez y Sánchez Escribano 137-73; Portús Pérez; Sánchez Cantón 1941) o fijándose en la relación del Fénix con pintores concretos. Los estudios clásicos son los de Frederick de Armas y Simon Vosters. El primero ha analizado referencias lopescas a Apeles, Tiziano y Miguel Ángel (De Armas 1981; 1978; 1982), y el segundo la relación de Lope y Rubens (Vosters 1981; 1984; 1990).¹ Este panorama debe todavía completarse examinando las preguntas que surgen al estudiar las abundantes referencias lopescas. En concreto, una cuestión destacada es una sangrante ausencia: si Lope citó a numerosos pintores contemporáneos, si se preciaba de citar y alabar a todos, incluso a sus enemigos, si produjo catálogos de pintores hasta comienzos de los años 30 (*Laurel de Apolo*), ¿cómo es que deja de lado al pintor del rey, Diego Velázquez? Nuestro trabajo aborda este problema estudiando la relación entre Lope y el genial sevillano. Para ello, examinaremos la situación de la carrera de Velázquez durante la vida de Lope y estudiaremos los vínculos que les unían. Luego propondremos una explicación a la pregunta inicial sugiriendo, con Portús Pérez (149) que Carducho fue el motivo por el que Lope nunca citó a Velázquez, hipótesis que sostendremos examinando las ideologías respectivas del Fénix, Ve-

lázquez y Carducho, prestando especial atención al papel de Caravaggio en la obra de éste. Por último, utilizaremos estas deducciones sobre teoría estética y relaciones interartísticas para reflexionar sobre la relación de Lope y la pintura y sobre su *modus operandi* en general.

Para comprender las razones que pudo tener el Fénix para excluir a Velázquez de sus catálogos hace falta evaluar el estatus del sevillano durante la vida de Lope. Y para ello debemos comenzar rechazando una posible explicación que justificara la ausencia de Velázquez de las listas lopescas: el que cuando murió Lope Velázquez fuera demasiado joven o desconocido en Madrid. En 1630, fecha del *Laurel de Apolo*, con el último catálogo de pintores de importancia que publicó Lope, Velázquez tenía 31 años. Era joven, pero menos que otros pintores citados elogiosamente por el Fénix a lo largo de su carrera. Por ejemplo, Juan van der Hamen contaba tan sólo 28 años cuando Lope le dedicó un soneto, que incluyó en *La Circe*, tratándole de “nuevo Apelles” (Vega Carpio 739), y 33 cuando le incluyó en el catálogo del *Laurel*. Es decir, Velázquez no era demasiado joven y además ya tenía renombre en vida del gran poeta.

Bajo la égida de su maestro, el pintor sevillano Francisco Pacheco, Velázquez había ascendido hasta lo más alto de su profesión en Sevilla: en 1617 se le concedió licencia para pintar, en 1618 se casó con la hija de Pacheco y en 1620 aceptaba ya aprendices (Brown 7). Tan sólo un año más tarde, en 1621, le surgió una oportunidad para dar el salto a la Corte: el ascenso al trono de Felipe IV. Con el nuevo rey llegaba su valido, Gaspar de Guzmán, conde de Olivares, que se rodeó de un equipo fiel a su persona y al nuevo régimen. Los orígenes sevillanos de Olivares permitieron que una oleada de andaluces llegara a Madrid, incluyendo poetas (Luis de Góngora) y pintores (Francisco de Zurbarán, Alonso Cano). Afortunadamente para Velázquez, Pacheco y Olivares tenían una conexión especial, pues el valido había asistido a algunas sesiones de la academia que se reunía en casa del propio Pacheco (Brown 2). Esta situación explica el primer asalto de los dos sevillanos (orquestrado por el suegro para permitir el ascenso del yerno) en 1622, como cuenta Pacheco en su *Arte de la pintura*:

Deseoso, pues, de ver el Escorial, partió de Sevilla a Madrid por el mes de abril del año de 1622. [...] Hizo, a instancia mía, un retrato de don Luis de Góngora, que fue muy celebrado en Madrid, y por entonces no hubo lugar de retratar los Reyes, aunque se procuró. (203-04)

Sin embargo, como relata Pacheco, el intento no surtió efecto y los dos pintores tuvieron que volver a Sevilla. Afortunadamente, en el camino de vuelta les llegó orden de que regresaran, pues había muerto Rodrigo de Villandrando, uno de los pintores reales. Gracias a esta ausencia, los sevillanos obtuvieron su oportunidad, y Velázquez consiguió que Felipe IV posara para él el 30 de agosto de 1623 (Brown 44). El retrato debió de gustarle al monarca, que le concedió a Velázquez el cargo de pintor real, con un salario y con la poco común estipulación de que también cobraría extra por obra ejecutada. Según Pacheco, Velázquez obtuvo además un privilegio casi mítico, toda una reminiscencia de los tiempos de Alejandro Magno y Apeles, el derecho exclusivo de retratar al monarca: “Hablóle la primera vez su Excelencia del Conde Duque, alentándole a la honra de la patria, y prometiéndole que él solo había de retratar a Su Majestad y los demás retratos se mandarían recoger” (Pacheco 205).

En suma, Velázquez era pintor real desde 1623, antes de la publicación de *La Circe* y otros libros lopescos que elogian a pintores contemporáneos. Además, el ascenso del sevillano sería meteórico en años subsiguientes. En 1626 su retrato ecuestre de Felipe IV se expone en público en Madrid: “Habiendo acabado el retrato de Su Majestad a caballo, imitado todo del natural, hasta el país, con su licencia y gusto se puso en la calle Mayor, enfrente de San Felipe, con admiración de toda la corte e invidia de los de l’arte, de que soy testigo. Hiciéronse muy gallardos versos” (Pacheco 205). En 1627 gana el concurso para decorar el Salón Nuevo del Alcázar con un cuadro sobre la expulsión de los moriscos (Pacheco 206). En 1628 Rubens le honra dedicándole una atención que no le merecen otros pintores españoles y acompañándole a visitar las colecciones reales del Escorial: “Con pintores comunicó poco, sólo con mi yerno (con quien se había antes por cartas correspondido) hizo amistad, y favoreció muchas de sus obras por su modestia, y fueron juntos a ver el Escorial” (Pacheco 202). En 1629, logra de Felipe IV licencia y fondos para hacer un viaje a Italia con el fin de perfeccionar su modo de pintar (Brown 68-79). Entre 1633 y 1635 se le encarga decorar el Salón Grande del nuevo palacio del Retiro (Brown 107). En suma, pese a su juventud, Velázquez era ya en época de Lope el pintor español vivo más famoso y destacado.

En un mundo tan pequeño como la corte madrileña, parecería ocioso tratar de demostrar que el Fénix conoció a Velázquez: debió de haber oído su nombre y visto sus cuadros, debió incluso de haberlo conocido y tratado. Es lo que sugiere la cantidad de amigos, situaciones e ideas en común que tenían. En primer lugar está su conexión más importante: Pacheco. Lope y Pacheco

se conocían desde la época de las estancias del Fénix en Sevilla visitando a Micaela de Luján. De hecho, Pacheco sí que había incluido a Lope en su catálogo de ingenios, el *Libro de retratos*, que incluye un retrato del Fénix que se suele identificar con el que copiamos a continuación (Bassegoda 210).



Para mayor honra de Lope, el retrato venía con un elogio que encontramos luego en la *Jerusalén conquistada*, donde lo incluyó Baltasar Elisio de Medinilla (7-10). Es decir, como sugieren estos datos, Lope y Pacheco se conocían y debieron de ser amigos. Debemos por tanto suponer que durante su estancia en Sevilla el Fénix frecuentó la academia de Pacheco y que allí conocería también a otros personajes sevillanos que serían importantísimos en su carrera, como Juan de Arguijo. Por ello, cuando Pacheco llega a Madrid en 1622 para darle un empujón a la carrera de su yerno, probablemente una de las primeras cosas que haría sería devolverle la visita al Fénix y presentarle a Velázquez,

tanto para halagar la curiosidad de Lope como para abrirle nuevas puertas al joven pintor. Esta conexión sevillana y la amistad con Pacheco debió de ser, pues, la puerta que llevó a Lope y Velázquez a conocerse.

Además, los dos genios coincidieron en al menos un episodio documentado. Hemos mencionado que Velázquez obtuvo el cargo de pintor del rey y que se encargó de la lucrativa tarea de pintar los retratos de Felipe IV. Hemos asimismo relatado cómo en 1626 Velázquez expuso en público un retrato ecuestre del monarca. Pues bien, cuando Rubens llegó a Madrid en 1628 Velázquez recibió un gran revés, debido a ese cuadro. Y es que cuando arribó Rubens Felipe IV se apresuró a encargarle una serie de retratos, rompiendo el supuesto privilegio de exclusividad de Velázquez. Además, uno de estos retratos, un retrato ecuestre hoy sólo conservado en una copia, reemplazó en el Alcázar al de Velázquez, que se había expuesto al público con grandes honores y envidias (Pacheco 205) tan sólo tres años antes (Brown 65).



Velázquez había sido doblemente relegado ante Rubens: como retratista del rey y como autor de un retrato concreto. Para el joven talento sevillano esta postergación no debió de ser una humillación sangrante, pues Rubens era toda una estrella internacional. Sin embargo, los cortesanos tuvieron que recordar que Felipe IV estaba retirando un cuadro de Velázquez. De hecho, la exposición del retrato de Rubens fue tan pública, o más, que la del de Velázquez, unos años antes. Y fue precisamente Lope el encargado de describir el nuevo retrato obra del genial flamenco en la silva “Al cuadro y retrato de Su Majestad que hizo Pedro Pablo de Rubens, pintor excelentísimo” (Vega Carpio 2004, 678-81).² El Fénix usó aquí una tópica alabanza de pintores que pudo dolerle a Velázquez, pues acaba señalando que, si Felipe IV era Alejandro, Rubens era su Apeles. Lope aludía así al mito de la exclusividad de pintar el retrato del monarca, que según la tradición gozó Apeles y que según Pacheco disfrutó Velázquez. De hecho, los versos del Fénix le daban la vuelta a los que había escrito anteriormente Pacheco para alabar el retrato desplazado, en los que Felipe IV era Alejandro y Velázquez, Apeles (Pacheco 213). Estaríamos especulando si pensáramos que el joven pintor sevillano se debió de ofender por el poema y que eso debió de provocar un enfrentamiento y explicaría el silencio del Fénix. Esta posibilidad es remota porque el estatus de Rubens era tan excepcional que Velázquez no pudo haberse ofendido, y porque Lope obraba por encargo y de acuerdo con tópicos asentados. Por tanto, este episodio, más que como un desencuentro entre los dos artistas, debe interpretarse como otra prueba de que tuvieron contacto.

Además los dos genios debieron de sentirse mutuamente atraídos porque compartían intereses, y éstos debieron de ser los temas de la conversación que mantuvieron si llegaron a conocerse. Lope tenía un interés por la pintura que tocaba lo excepcional y que justificaría que recibiera a Pacheco y a su yerno cuando los sevillanos visitaron Madrid. Por su parte, Velázquez había sido educado con Pacheco en la creencia de que la pintura y la literatura eran artes hermanas y de que la relación con los literatos, como ocurría en la academia de Pacheco, era necesaria para dignificar el arte de la pintura y contradecir a aquellos que la tenían por un arte no liberal (Gállego). Junto a este interés mutuo, Lope y Velázquez compartían algo concreto: una posición equivalente en una polémica que afectaba a ambos, la cuestión de cuánto ingenio y erudición era necesario en un artista.

Según las ideas corrientes en la época, literatura y pintura eran artes hermanas porque ambas eran imitación de la naturaleza. Diferían tan sólo en el me-

dio de imitación: las palabras, para la literatura, y los colores y líneas, para la pintura. Esta opinión, que era tópica, la suscribió el propio Lope en la *Arcadia*:

no sin causa fue la poesía de los antiguos comparada a la pintura, llamándola muda poesía, y a la poesía pintura que habla. Porque como el pintor con los pinceles, tabla, lienzo y diversidad de colores va imitando a la Naturaleza los actos, la semejanza del hombre o de otro animal cualquiera, hasta sacar la imagen y retrato, así el poeta con la lengua, pluma, números y armonía adorna, pinta y retrata aquel sujeto de que él hizo elección. (163v-64v)

Al imitar, el énfasis podía estar en copiar fielmente la naturaleza, como si el arte fuera un espejo, o en elegir las partes bellas del modelo y corregir sus defectos. A la primera idea, la de que el arte debía ser un espejo de la vida, Erwin Panofsky la llamó *imitatio* (45-46). A la segunda, la que afirmaba que el arte debía seleccionar y corregir, la denominó *electio-correctio* (48-49). Concretamente, la *electio* consistía en “emular la naturaleza escogiendo diferentes aspectos de ella para formar una composición mejor de lo que se ve en el mundo objetivo” (Darst 12). Según esa teoría imitativa, los artistas tenían el privilegio “tanto de escoger las partes más correctas –artística y moralmente– de la naturaleza como de mejorar lo que se encuentra allí” (Darst 13), es decir, podían usar la licencia poética a que se acogían Góngora y los cultos. En suma, tanto la *imitatio* como la *electio-correctio* eran tipos de imitación que podían darse en el arte de la pintura o en el de la poesía. Dependiendo de las preferencias y estilo de un escritor o pintor, y también del género de la obra, su arte se aproximaría más a la *imitatio* o a la *electio-correctio*.

Esta disyuntiva entre los dos polos del *continuum* de la imitación se asociaba a otra polémica áurea que también afectaba a las dos artes y que se centraba, como la anterior, en una cuestión de proporción. El artista perfecto debía combinar talento natural y conocimientos técnicos aprendidos, habilidades innatas y adquiridas (García Aguilar 110-11). La cuestión más complicada era decidir qué era lo que predominaba en un gran artista, lo innato o lo adquirido. Este intrincado problema estaba profundamente conectado con la polémica sobre el estilo de imitación. El talento, llamado “natural” por ser innato, se asociaba a la *imitatio*; la erudición, los conocimientos adquiridos, a la *electio-correctio*. Es decir, los artistas áureos solían sostener que para imitar del natural lo que hacía falta era sobre todo natural; para imitar corrigiendo, prin-

principalmente erudición. Cuando se reunieran para hablar de arte, Lope y Velázquez debieron de darse cuenta de que tenían posiciones semejantes en este debate: ambos se inclinaban, por convencimiento o inducidos por la situación de sus campos, por la *imitatio* y el natural.

Lope enfatizó siempre su talento natural sobre su erudición. Para él, la imitación era ante todo *imitatio* y el arte, como afirmaba en el *Arte nuevo*, “espejo/ de las costumbres, y una viva imagen/ de la verdad” (124-25). Para imitar así lo esencial era el talento, porque para Lope *poeta nascitur, non fit*, como rezaba el tópico (Ringer). Es decir, en opinión del ingenio madrileño los poetas nacen, no se hacen (Sánchez Jiménez 2006, 89-90), aunque también necesiten luego erudición y trabajo para pulir la obra. En suma, puestos a elegir entre las dos cualidades, el Fénix le otorgó “la primacía sobre el saber artístico y las reglas al natural” (Orozco Díaz 337). Es una posición comprensible en un poeta que no era universitario y que había comenzado sobresaliendo en géneros poco eruditos. Como no podía convincentemente destacar por su erudición, Lope cultivó la imagen de genio natural: podía acabar una comedia en veinticuatro horas, pensaba en verso, era, por su talento, por su natural, un monstruo de la naturaleza. De hecho, su énfasis en el natural aumentó cuando apareció en el campo literario madrileño la nueva poesía culta de Góngora y sus seguidores (Sánchez Jiménez 2009c). Esta moda literaria radicalizó las posiciones del madrileño e hizo que Lope se atrincherara defendiendo la *imitatio* y el natural frente a la *electio-correctio* y erudición vana de los cultos. Por ejemplo, en una obra de madurez como “La Andrómeda”, incluida en *La Filomena*, el narrador lopesco comenta la fuente Castalia, cuyas aguas proporcionan inspiración:

Despídase de ser jamás poeta
quien no bebiere aquí, por más que el arte
le esfuerce, le envanezca y le prometa,
que el natural es la primera parte;
bien es verdad que le ha de estar sujeta,
y no pensar que ha de vivir aparte. (170)

La erudición (“el arte”) es ciertamente necesaria para ser un gran artista, pero el peso de la octava descansa en el natural, que es la cualidad esencial de la poesía. Por mucho que algunos –los cultos, se sobrentiende– procuraran ocultar su falta de talento con erudición impertinente, lo importante para ser un gran

poeta era el natural, lo que nace con uno, lo que no se adquiere ni se puede jamás adquirir. Es decir, *poeta nascitur, not fit*, y Lope había nacido poeta.

Como Lope, Velázquez también destacaba más por su natural que por su erudición. En su caso, más que situarse en esa posición fue colocado en ella por sus rivales, por los géneros en que destacó e incluso por partidarios suyos como Pacheco. Velázquez no despreció nunca la erudición, como podemos deducir de su asociación con Pacheco, el alma de la academia sevillana citada, y por sus lecturas y nutrida biblioteca (Sánchez Cantón 1960). Es más, la erudición era esencial para poder sostener el carácter liberal y noble de la pintura, idea que se afanó por defender el sevillano a lo largo de su vida. Sin embargo, lo cierto es que Velázquez destacó más por su natural que por su erudición, que se hizo famoso y dominó especialmente géneros pictóricos asociados al natural, y que puestos a decidir debió de otorgarle más importancia al natural que a la erudición.

En la pintura áurea había, como en la literatura, dos bandos enfrentados sobre la cuestión de proporción de estilos de imitación antes señalada. Por una parte, había teóricos más conservadores que enfatizaban el papel de la *electio-correctio* y la erudición. Esta opinión solía ir de la mano de otra, también relacionada con una famosa polémica: *disegno* frente a *colorito*, dibujo frente a color, escuela florentina frente a escuela veneciana. Para los partidarios de la *electio-correctio*, el dibujo, que entendían como una práctica intelectual, debía predominar sobre el colorido, que asociaban con la facilidad innata pero superficial. Además, estos eruditos opinaban que la *electio-correctio* y el dibujo predominaban en los géneros pictóricos más elevados, que eran las historias, es decir, los géneros narrativos. Frente a estos críticos conservadores se situaban teóricos más cercanos a la pintura veneciana o a las innovaciones de Caravaggio. Para ellos lo esencial en un gran pintor era la *imitatio*, que se conseguía sobre todo mediante un prodigioso natural. Esta habilidad también se podía mostrar con el colorido (predominando sobre el dibujo) y en géneros como el retrato o el bodegón, como afirma sentenciosamente Pacheco haciéndose eco, además, del tópico de las artes hermanas y del *poeta nascitur, non fit*: “no podemos negar que el retratador nace como el poeta” (522). Es decir, en pintura también se enfrentaban dos bandos: por una parte, los pintores especializados en géneros prestigiosos, que subrayaban la *electio* y los conocimientos adquiridos; por otra, los pintores de retratos y bodegones, que enfatizaban la *imitatio* fiel del natural (Waldmann 87) y el ingenio.

Velázquez debió de suscribir las opiniones de estos últimos, los partidarios de la *imitatio*, que sustentaban ideas más a tono con las últimas tendencias

que venían de Italia. Por una parte, el genio sevillano debió de favorecer la *imitatio* a la fuerza, porque se había especializado en géneros (el retrato y el bodegón) que se asociaban comúnmente a esta opinión. Velázquez había destacado en Sevilla por sus bodegones y retratos, se ganó el puesto de pintor real con un retrato y logró uno de los mayores triunfos de su carrera –la exposición pública en Roma del retrato de Juan de Pareja– gracias a un retrato. Además, sus cuadros narrativos (“historias”) tenían graves problemas de organización y de dibujo (sobre todo de perspectiva lineal) hasta, al menos, su primer viaje a Italia, como ha demostrado Jonathan Brown (10; 34; 78). Velázquez paliaba estos defectos con su gran natural, con su dominio del colorido y con detalles propios de bodegón. Es decir, el sevillano fue ante todo un pintor de retratos, un pintor de *imitatio*, que destacaba por su natural y por su colorido.

Velázquez debió de ser consciente de esta situación, que además tenemos documentada por las críticas que le hacían sus rivales y por las opiniones que dejó escritas Pacheco, ideas que debieron de asemejarse bastante a las del pintor. En cuanto a las críticas, Carducho y Cajés, pintores a quienes Velázquez había relegado a una segunda posición mediante su meteórico ascenso en la corte, censuraban el estilo del sevillano por ser poco pulido y por destacar tan sólo en los retratos (Brown 60). En cuanto a Pacheco, menciona a Velázquez al defender la pintura con modelos, en la que tenía más importancia la *imitatio* que la *electio-correctio*. Así, nombra a su yerno al aplaudir a los que pintan con el natural (el modelo) delante:

Pero yo me atengo al natural para todo; y si pudiese tenerlo delante siempre y en todo tiempo, no sólo para las cabezas, desnudos, manos y pies, sino también para los paños y sedas y todo lo demás, sería lo mejor. Así lo hacía Micael Angelo Caravacho; ya se ve en el Crucificamiento de S. Pedro (con ser copias), con cuánta felicidad; así lo hace Jusepe de Ribera [...]; y mi yerno, que sigue este camino, también se ve la diferencia que hace a los demás, por tener siempre delante el natural. (443)

El tratadista sevillano sostiene que Velázquez destaca cuando imita directamente del modelo, practicando ante todo la *imitatio*, que es por otra parte la técnica ideal para pintar. De modo coherente con esta filosofía, Pacheco defiende los bodegones, porque en ellos se encuentra la verdadera imitación del natural que debía ser el objetivo de la pintura:

¿Pues qué? ¿Los bodegones no se deben estimar? Claro está que sí, si son pintados como mi yerno los pinta alzándose con esta parte sin dejar lugar a otro, y merecen estimación grandísima; pues con estos principios y los retratos, de que hablaremos luego, halló la verdadera imitación del natural. (519)

Para Pacheco, Velázquez superó a los demás pintores por su talento, practicando la *imitatio* en géneros como el retrato y el bodegón, menospreciados por muchos pero representantes de la verdadera técnica pictórica. En suma, en parte obligado y encasillado por la situación del campo, y en parte movido por sus inclinaciones, Velázquez fue un pintor de *imitatio*, natural y colorido. *Pictor nascitur, non fit*, pudo haber afirmado el sevillano, de modo paralelo a lo que suscribía Lope.

Es decir, hemos asentado el hecho o al menos la altísima probabilidad de que Lope y Velázquez se conocieron, de que tenían amigos comunes, de que albergaban intereses semejantes y de que mantenían posiciones análogas en sus respectivos campos profesionales. Sin embargo, nuestra pregunta inicial todavía no ha encontrado respuesta: pese a todas esas concomitancias, lo cierto es que el Fénix no cita al sevillano en sus catálogos. Portús Pérez explica que esta ausencia se debe a la rivalidad de Velázquez con otro pintor miembro del círculo de Lope, el ya citado Carducho (149). Tenemos varios documentos acerca de la rivalidad entre estos dos pintores, y además sabemos que Carducho era íntimo del Fénix desde el comienzo de los años 20, pues Lope le cita elogiosamente ya en *La Filomena* (35) y mantuvo con él una estrecha amistad hasta su muerte. De hecho, el célebre *Diálogo de la pintura* (1633) de Carducho contiene dos textos de Lope –una silva y la declaración (187-89; 371-78)– y además el pintor menciona elogiosamente al Fénix en un par de ocasiones en el mismo texto (94; 147-48; 186; 239; 364). Parecería, pues, que Lope superditó sus ideas sobre teoría literaria y pictórica a su amistad y entorno, y que excluyó a Velázquez en sus catálogos para no ofender a Carducho. En esta eliminación del joven pintor sevillano Lope coincidiría además con Carducho, pues Brown (60) ya ha notado la “conspicuous absence” del nombre de Velázquez en el *Diálogo*. Igual de llamativa, pero análoga, es la ausencia de Velázquez de los catálogos lopescos.

Aunque Lope no citó a Velázquez por respeto a Carducho, tuvo que notar que el joven sevillano y él proponían un arte que se asemejaba al de uno de los grandes innovadores de la pintura del momento: Caravaggio. Ya hemos

visto cómo Pacheco citaba a Caravaggio (Caravacho) junto a Velázquez para defender la *imitatio*. Pues bien, Carducho ve a Caravaggio de modo totalmente opuesto al del suegro de Velázquez. Carducho era un pintor conservador, que escribía su tratado para demostrar que la pintura era un arte liberal y noble que debía estar exenta de impuestos. Para ello Carducho se oponía frontalmente a la primacía del talento, la *imitatio* y el colorido para inclinarse por la erudición, *electio-correctio* y dibujo. Así, el pintor y tratadista sostiene que la pintura “no es furor natural, sino estudio adquirido” y que hay que distinguir la pintura regular y científica (siguiendo la reflexión y la preceptiva) de la práctica (1; 100; 102). Esta última modalidad, la práctica, que usa del natural y de la *imitatio* sería claramente inferior porque emplea según Carducho “sólo lo animal y operativo” (100) del ser humano. Explicando tan radical afirmación, Carducho admite que juzgar la bondad de una pintura por “cuanto imita a la naturaleza” es un error muy extendido, pero sostiene que ese pintor tan apreciado es un “simple imitador del natural” lleno de limitaciones (135; 121). Este pintor inferior “de quien podíamos decir había nacido pintor, [...] obrando más el furor natural que los estudios” (206) es además un pintor a la veneciana, pues para Carducho el colorido solamente es una capa exterior para ocultar la poca erudición:

Confieso que el colorido es amable y apetecible, por lo que tiene de hermoso y alegre, que se lleva los sentidos porque se contentan y agradan de lo visible y exterior, y corteza de la pintura (menos estimada de los doctos de lo que está interiormente entendido, como el poeta que más atiende al concepto y sustancia, que no a lo dulce, ni a la hermosa junta de palabras), y éstos no curan de más discurrir ni entender. (180)

Frente a estos pintores superficiales que emplean brillantemente el colorido y la *imitatio*, Carducho propone la *electio-correctio* usando el dibujo, pues en su opinión los mejores pintores son “grandes dibujadores y teóricos” (126) y no se dedican a bodegones humildes (253) ni a los retratos, como asevera tajantemente: “los grandes y eminentes pintores no fueron retratadores” (127).

Impulsado por esta ideología conservadora, Carducho le dedica al pintor que en su opinión encarna toda esta corriente pictórica pasajera y superficial, Caravaggio, palabras durísimas:

En nuestros tiempos se levantó en Roma Michael Angelo de Carabaggio, en el Pontificado del Papa Clemente VIII con nuevo plato, con tal modo

y salsa guisado, con tanto sabor, apetito y gusto, que pienso se ha llevado el de todos, con tanta golosina y licencia, que temo en ellos alguna apoplejía en la verdadera doctrina. (203)

Carducho describe a Caravaggio como una revolucionaria (“se levantó”) moda tentadora, un nuevo y fuerte condimento que ha contaminado el juicio de todos dejando de lado lo esencial en la pintura, esto es, la “verdadera doctrina”. Carducho prosigue la metáfora gastronómica augurando a los errados una pronta indigestión y desvelando que el único valor de Caravaggio es realmente algo secundario en un buen pintor: “el calor de su natural (que es su ingenio)” (203). La indignación del tratadista contra el revolucionario pintor lombardo alcanza su culmen en una serie de interrogaciones retóricas: “¿Quién pintó jamás y llegó a hacer tan bien como este monstruo de ingenio y natural casi hizo sin preceptos, sin doctrina, sin estudio, mas sólo con la fuerza de su genio y con el natural delante, a quien simplemente imitaba con tanta admiración?” (203). Para Carducho Caravaggio es un veneno para la profesión pictórica, un Anticristo que acarrearía el fin del noble arte de la pintura con sus “falsos portentos y milagros” (203). El innovador pintor milanés encarna para Carducho lo peor de la pintura: el predominio del natural, la *imitatio* y el colorido.

Brown ya llamó la atención sobre el hecho de que esta despiadada crítica de Carducho parece más una diatriba contra Velázquez que contra el propio Caravaggio (60). Además, proponemos, no sólo Velázquez, también el propio Lope debió de sentirse identificado con ese “monstruo de ingenio y natural” que pintaba Carducho y que dejaba en segundo lugar los preceptos y encandilaba al público con la fuerza de su imitación. Y es que no en vano ésa era precisamente la retórica que, con énfasis positivo, el Fénix empleaba para distinguirse de los que criticaban sus comedias y de los rivales gongorinos. Es más, también el énfasis en la erudición y en la *electio-correctio* de Carducho le debía de recordar a sus enemigos en el campo literario, que solían adoptar esa visión de la imitación poética frente a la suya propia, más inclinada hacia la *imitatio*. Es decir, si por su ideología y método Velázquez era un Caravaggio español, las mismas razones hacían de Lope un Caravaggio poeta.

Pese a estas notables coincidencias (con Velázquez) y divergencias (con Carducho) sobre estética, el Fénix eligió mantenerse al lado de Carducho y no citar a Velázquez en sus catálogos de pintores. Es una quizás sorprendente elección que nos permite apreciar cómo Lope se movía en el campo cultural de la época, y cuáles eran sus preferencias ideológicas. Siempre atento a man-

tener su círculo y a luchar *pro domo sua*, en la disputa entre Carducho y Velázquez el Fénix puso lo personal por encima de la ideología estética. En este sentido, su silencio sobre Velázquez confirma la conclusión que Lope usa las referencias pictóricas para afianzar su carrera como escritor, hablando de literatura con la metáfora de la pintura (Sánchez Jiménez 2011). En el caso que nos ocupa, su silencio sobre Velázquez le permitió al Fénix hacer que incluso un pintor conservador como Carducho absorbiera y difundiera ideas literarias que en principio eran opuestas a los principios estéticos del tratadista. Y es que en sus *Diálogos de la pintura* Carducho expone opiniones tan lopescas como la necesidad de alabar a todos, la omnipresencia de la envidia y la abundancia de críticos Zoilos (72; 96; 157). Todavía más chocante resulta que Carducho se muestre combativo ante los gongorinos, aunque el énfasis en la erudición y en la *electio-correctio* de estos poetas debió de resultarle en principio bastante atractivo al tratadista. Pese a ello, Carducho expresa de modo beligerante que ha escrito su tratado “no en lenguaje culto, sino castellano” (19), en un claro eco del grito de guerra lopesco contra los poetas cultos. Es decir, si Lope no citó al Caravaggio español, Velázquez, su hermano en natural y estilo de imitación, fue para mantener la amistad y alianza con Carducho; pero, en contrapartida, si Carducho se alineó con los “llanos” contra los cultos, sus hermanos en erudición y estilo de imitación, fue para mantener la amistad y alianza con Lope. Se trata de dos elecciones que podrían parecer paradójicas, pero que esconden un importante mensaje sobre el funcionamiento del mundo de las artes y letras en el Siglo de Oro: los posicionamientos en el campo literario y artístico se regían por determinantes que no tenían por qué ser ideológicos.

Notas

1. También cabe añadir los estudios de Antonio Sánchez Jiménez sobre Lope y van der Hamen (2009a), los bodegones (2009b), Apeles (2010) y el Greco (Sánchez Jiménez y Olivares 2011).
2. Para citar la silva usamos la edición que hizo Antonio Carreño para la Biblioteca Castro (2004), pues la edición de Cátedra que citamos generalmente (2007) no incluye estos versos.

3. Carducho aclara que en el vocabulario de la pintura “el cuerpo humano se dice figura, y cuando son muchas juntas, se dice historia” (302).

Obras citadas

- Armas, Frederick A. de. “Lope de Vega and Titian”. *Comparative Literature* 30 (1978): 338-53.
- . “Pintura y poesía: la presencia de Apeles en el teatro de Lope de Vega”. *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Ed. M. Criado de Val. Madrid: Edi-6, 1981. 719-32.
- . “Lope de Vega and Michelangelo”. *Hispania* 65 (1982): 172-79.
- Bass, Laura S. *The Drama of the Portrait: Theater and Visual Culture in Early-Modern Spain*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2008.
- Bassegoda, Bonaventura. “El *Libro de retratos* de Pacheco y la verdadera efigie de don Diego Hurtado de Mendoza”. *Locus amoenus* 5 (2000-2001): 205-16.
- Brown, Jonathan. *Velázquez. Painter and Courtier*. New Haven: Yale University Press, 2006.
- Cadiñanos Bardeci, Inocencio. “Los maestros doradores madrileños y sus ordenanzas”. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 24 (1987): 239-51.
- Carducho, Vicencio. *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid: Francisco Martínez, 1633.
- Dagenais, John. “The Imaginative Faculty and Artistic Creation in Lope”. *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Ed. M. Criado de Val. Madrid: Edi-6, 1981. 321-26.
- Darst, David H. *Imitatio: Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro*. Madrid: Orígenes, 1985.
- Egido, Aurora. “La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura en el Barroco”. *Fronteras de la poesía en el Barroco*. Barcelona: Crítica, 1990. 164-97.
- Gállego, Julián. *El pintor, de artesano a artista*. Granada: Universidad de Granada, 1976.

- García Aguilar, Ignacio. *Poesía y edición en el Siglo de Oro*. Madrid: Calambur, 2009.
- Lafuente Ferrari, Enrique. *Los retratos de Lope de Vega*. Madrid: Junta del Centenario de Lope de Vega, 1935.
- Marasso, Arturo. "Lope de Vega y la pintura". *Boletín de la Academia Argentina de las Letras* 4 (1936): 428.
- Orozco Díaz, Emilio. *Lope y Góngora frente a frente*. Madrid: Gredos, 1973.
- Pacheco, Francisco. *El arte de la pintura*. Ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas. Madrid: Cátedra, 1990.
- Panofsky, Erwin. *Idea*. Trad. María Teresa Pumarega. Madrid: Cátedra, 1980.
- Pérez, Luis C., y Federico Sánchez Escribano. *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961.
- Pérez de Montalbán, Juan. *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio*. Madrid: Hernando, 1921.
- Portús Pérez, Javier. *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Hondarribia: Nerea, 1999.
- Ringer, William. "Poeta nascitur, non fit: History of an Aphorism". *Journal of the History of Ideas* 2 (1941): 497-504.
- Sánchez Cantón, Francisco Javier. *Fuentes literarias para la Historia del Arte español*. Vol. 5. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1941.
- . "Los libros españoles que poseyó Velázquez". *Varia velazqueña. Homenaje a Velázquez en el III centenario de su muerte*. Ed. A. Gallego y Burín. Vol. 1. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1960. 640-48.
- Sánchez Jiménez, Antonio. *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*. London: Tamesis, 2006.
- . "Ars vs. Natura: Lope de Vega y Juan van der Hamen de León". *Encuentros de ayer y reencuentros de hoy: Flandes, Países Bajos y el Mundo Hispánico en los siglos XVI-XVII*. Ed. Patrick Collard. Gent: Academia, 2009a. 27-43.
- . "Bodegones poéticos: pintura, fruta y hortalizas como bienes de consumo moral y literario en Lope de Vega y Luis de Góngora". *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*. Ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Iberoamericana, 2009b. 191-210.
- . "La marca Lope en la *Arcadia* y el *Isidro*: el nicho lopesco y la polémica gongorina". *Anuario Lope de Vega* 15 (2009c): 163-78.
- . "Mecenazgo y pintura en Lope de Vega: Lope y Apeles". *Hispania Félix* 1 (2010): 39-65.

- . *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en Lope de Vega Carpio*. Madrid: Iberoamericana, 2011.
- , y Julián Olivares. “Lope de Vega y el Greco: *ut pictura poesis* en el Toledo del siglo XVII”. *Bulletin of Hispanic Studies* 88 (2011): 21-41.
- Vega Carpio, Lope de. *Arcadia. Prosas y versos*. 1598. Ed. Antonio Sánchez Jiménez. Madrid: Cátedra, 2012.
- . *Arte nuevo de hacer comedias*. 1609. Ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra, 2006.
- . *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*. 1609. Ed. Antonio Carreño. Madrid: Biblioteca Castro, 2003.
- . *La Filomena*. 1621. *Lope de Vega. Poesía, IV: La Filomena. La Circe*. Ed. Antonio Carreño. Madrid: Biblioteca Castro, 2003. 1-349.
- . *La Circe, con otras rimas y prosas*. 1624. *Lope de Vega. Poesía, IV: La Filomena. La Circe*. Ed. Antonio Carreño. Madrid: Biblioteca Castro, 2003. 351-747.
- . *Laurel de Apolo*. 1630. Ed. Antonio Carreño. Madrid: Cátedra, 2007.
- . *Laurel de Apolo*. 1630. *Lope de Vega. Poesía, V*. Ed. Antonio Carreño. Madrid: Biblioteca Castro, 2004. 439-701.
- Vosters, Simon A. “Lope de Vega y Rubens”. *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Ed. M. Criado de Val. Madrid: Edi-6, 1981. 733-44.
- . “Lope de Vega, Rubens y Marino”. *Goya: Revista de Arte* 180 (1984): 321-25.
- . *Rubens y España. Estudio artístico literario sobre la estética del Barroco*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Waldmann, Susann. *El artista y su retrato en la España del siglo XVII: una aportación de la pintura retratista española*. Trad. José Luis Gil Aristu. Madrid: Alianza, 2007.